Historia de la literatura argentina

34 El sainete

Roberto L. Cayol
Alberto Novión
Carlos Mauricio Pacheco
Alberto Vacarezza
Armando Discépolo



Colegio Nacional de Buenos Aires

Página/12



En Av. del Trabajo y Lacarra (1936), el clásico "fainadero", que vendía triángulos de fainá y fugazza a la salida de los colegios

Dirección general de colecciones de historia de Página/12: Profesora Aurora Ravina

Departamento de Castellano y Literatura
Colegio Nacional de Buenos Aires
Universidad de Buenos Aires
Directora: Profesora Silvina Marsimian
Redactoras:
Profesora Paula Croci
Profesora María Inés González
Profesora Silvina Marsimian
Profesora Sylvia Nogueira

Auxiliares de investigación:
Profesores Karin Grammatico y Sergio Galiana
Consultas y comentarios: *literatura@cnba.uba.ar*

ISBN Tomo II: 987-503-413-4
ISBN de la obra completa: 987-503-390-1

En tapa: Vendedor de pescado

El sainete

Detrás de bambalinas

El 11 de septiembre de 1910, en el marco de los festejos del Centenario, se reunían en la casa de Enrique García Velloso los miembros que constituirían la Sociedad de Autores. Buscaban consolidar la profesión del escritor a través de medidas que protegieran la propiedad intelectual y aseguraran cierta estabilidad económica a quienes intentaban vivir de la literatura. Ese mismo año vio la luz la ley 7029 de Propiedad Científica, Literaria y Artística. Pero no fue fácil, por ejemplo, lidiar con los empresarios y los propietarios de las salas teatrales. Como no se lograron acuerdos definitivos, se produjo la primera fractura de la Sociedad, que dio origen al Círculo Argentino de Autores. Por otra parte, la Sociedad Argentina de Escritores (SADE), creada en 1928, se encargó también de tareas gremiales. La ley 11.723 de Propiedad Intelectual se sanciona en 1934, cuando queda constituida la Sociedad General de Autores de la Argentina (Argentores), con la confluencia de distintos sectores, y dedicada –según lo declara hoy en día– a "la protección legal, tutela jurídica y administración de los derechos de autor y, a través de sus acciones, al enaltecimiento de la producción del autor destinada al teatro, cine, radio y televisión". Los autores de las primeras décadas del siglo XX experimentaron, además, la necesidad de escribir lo que se "vendía" a un público populoso, más atento al entretenimiento y a ver reflejadas sus propias vivencias que a interiorizarse de historias ajenas a su realidad.



Fachada del Teatro Nacional durante una representación de *Cristóbal Colón en la Facultad de Medicina* con Florencio Parravicini y Mecha Ortiz

Luchar contra lo que se quiere ver representado no fue tarea menor para una serie de artistas en cuya obra se cruzaron las tensiones entre sus verdaderas inclinaciones estéticas, el deseo de popularidad –que también los tentaba– y la urgencia por sobrevivir, que reclamaba discreción y sentido de la oportunidad. Los capocómicos –actores/empresarios– ejercieron otra suerte de tiranía: el capital económico y la atención del público estaban concentrados en ellos; se cometían injusticias con los actores, que eran sometidos a jornadas completas de trabajo sin un día de descanso a la semana ni un sueldo básico. La creación de la Asociación Argentina de Actores, después de una huelga general en 1919, dio cauce a los reclamos. La institucionalización de la formación actoral fue otro logro: en 1924, se refunda el Conservatorio Nacional (obra de Juárez Celman), por decreto del presidente Marcelo T. de Alvear.

Lo dirigen López Buchardo y García Velloso; son docentes Alfonsina Storni, Enrique Susini, José González Castillo. El teatro, en la sociedad cambiante –de fuerte componente inmigratorio y recientemente alfabetizada– signada por el acceso de las clases medias al poder político con la llegada de Yrigoyen a la presidencia del país, tuvo una repercusión mayor que la narrativa y la poesía, fundamentalmente por las dificultades que acarreaba la literatura para ser leída y por el contacto que posibilitaba el espectáculo con los actores que empezaban a recibir el afecto del público al que se debían. El discurso crítico, a través del diario, los magazines y las revistas especializadas, contribuyó a legitimar el campo teatral con miras a cimentar una cultura que reflejara lo "nacional": Arturo Cancela, Juan Pablo Echagüe, Juan Agustín García, Joaquín de Vedia, Edmundo Guibourg, entre otros, aseguraban con sus palabras la carrera de autores, directores y actores (o podían defenestrarla).

Entre las diversas ofertas del circuito teatral porteño hasta 1930, el *sainete* ocupa un espacio privilegiado. Pieza breve, de fácil entretenimiento y sobre temas contemporáneos, encontró rápida acogida entre los espectadores y sirvió para abultar los bolsillos de los que –convencidos o no– lo producían; es más: las repetidas puestas y la cantidad de estrenos semanales autorizarían a señalar que con él se afianza la cultura de masas en nuestro país. Sólo poco más tarde competirá con el cine y la radio, que provocarán auténtico furor.



Fotografía de Nemesio Trejo

Un género nada chico

“Sainete”, diminutivo de *saín* –“grasita”– adopta el sentido figurado de “bocadito delicado y gustoso” y, luego, el de “pieza dramática, breve, jocosa, que refleja la cotidianidad del pueblo”. Se originó en las largas jornadas del teatro madrileño, en el siglo XVII, cuando una obra corta e hilarante se intercalaba entre los grandes dramas, para entretener al público. A mitad del XIX, la crisis económica lleva a los teatristas ibéricos a inventar el *género chico* o “teatro por horas”, destinado a un público escaso de dinero que acudía a ver una pieza única, de corta duración. El *sainete*, la *zarzuela* y el *sainete lírico* fueron formas de esta modalidad escénica. Comparten la brevedad, la veta popular, el costumbrismo, el humor, el estereotipo y caricatura de personajes, la endeblez argumental y el divertimento. El sainete no incluye canto y baile; la zarzuela los tiene como punto fuerte; el sainete lírico enfatiza la comicidad verbal. En Buenos Aires, el género chico se populariza desde 1890, con la expansión de un público de capas medias que, entrenado en los dramas circenses, colma las salas teatrales cuando se abandonan las arenas por las tablas. La importación del teatro español popular, con el estreno de la zarzuela *La Gran Vía* (1889), se vuelve auge porteño.

El éxito formidable derivó en la repetición y esta, en la búsqueda de libros novedosos, lo que llevó a los españoles a contratar autores locales para nutrir un mercado voraz. Empiezan escribiendo *sainetes líricos* y *zarzuelas criollas* –préstamos peninsulares, como *La fiesta de Don Marcos* (1890) de Nemesio Trejo–. Pero, de a poco, personajes típicos de Buenos Aires, temas del día y dialectos locales van acriollando unas obras cuyos creadores son también Ezequiel Soria, Pedro Pico o García Velloso, ahora actuadas por elencos nacionales. Esta etapa de transición aporta ya la estampa del inmigrante, no central en el conflicto sino figura coral, como en *Justicia criolla* (1897), de Soria. El *sainete criollo* es un producto vernáculo que, distanciado de su origen por un arduo proceso, adoptó rasgos constantes y definitorios: su costumbrismo, la elección del conventillo como zona de cruce de tipificados extranjeros y compadres, donde se condensan hábitos y jergas; el protagonismo del inmigrante caricaturizado; la reunión conflictiva de seres dispares desatando tramas lineales, siempre vinculadas con el contexto socio-político; el humor, con varios grados y matices. Además, la importancia asignada a la actuación gestual y corporal, distinta de la retórica del teatro culto. El sainete, a la vez, cruzó por diversas fases que dieron origen a nuevas transformaciones: una introspección progresiva de los conflictos hacia el alma humana, una interiorización paralela del espacio escénico –del patio a piezas lóbregas– y un pasaje de la risa franca a la patética. En el sainete *festivo* –*Tu cuna fue un conventillo* (1920), de Vacarezza, por ejemplo– el público se ríe “con” los personajes, que logran superar problemas sociales o amorosos en el patio del conventillo, verdadero “crisol de razas”. Diversión y moral son armónicas con la ideología modélica de la nueva clase media: “argentinidad, progreso, trabajo y familia”. En otra línea, la *tragicómica*, el público se ríe “del” personaje, que sufre el ridículo. Más escéptico y cuestionador, este drama apela a un público crítico a quien seduce la crisis del hombre y no solo la peripecia. Aunque ya Florencio Sánchez había intentado conciliar las vertientes culta y popular del teatro con *Canillita* (1902), la bisagra entre sainete festivo y tragicómico es *Los disfrazados* (1906), de Pacheco: lo patético alterna con lo sentimental, lo cómico es telón de fondo. En el título, se agrega la noción de “máscara”: el sujeto reflexiona sobre la diferencia entre su ser real y el que muestra al otro. En las piezas de Discépolo, la máscara y el rostro están fusionados sin que el personaje lo sepa, hasta que, a punto de caer el telón, se ve destruido frente a su cara verdadera. El sainete superó su inflexión de madurez y dio origen a un género nuevo: el *grotesco criollo*.



Fotografía de Ezequiel Soria

Amor y dinero en el conventillo

En 1916, Roberto Lino Cayol (Buenos Aires, 1887-1927) estrena *El debut de la piba*. Para entonces, el éxito del autor como periodista, sainetero (había ganado premios que otorgaba el diario *Última Hora*) y escritor de tangos ("El caburé", "Viejo Rincón", "Anoche a las dos", "Noches de Colón") ya garantizaba al público popular un espectáculo de su gusto, divertido y que invitaba a la compasión y la simpatía por algunos personajes. En *El debut de la piba* se entraman una historia sentimental y un sueño de mejora económica: ir a España con un show musical para ganarse la vida. El conflicto radica en que Catalina, la mujer de Venancio, uno de los soñadores, "no da pie con bola" cuando canta. Alrededor de este problema, los personajes alternan acciones y parlamentos en los que se revelan diferentes actitudes ante la mujer y el trabajo. Venancio primero actúa según los principios de Cigorraga, quien alimenta con sus comentarios la ira del macho, que debe pegar o echar del "cotorro" a la mujer que no lo satisface o se le "rebela" ante el maltrato: "¡Repito que sos un farabuti! Una mujer bonita es siempre una mujer bonita, no te hagás el aturdido porque me entendés; tu mujer es una mina sin explotar...". Un viudo hace el contrapunto de ese discurso e impulsa la reconciliación de la pareja, a la vez que discute con los músicos el modo de ganarse la vida: "CIGORRAGA: (...) ¿Qué sabés de la vida? VIUDO: Casi nada, que cuesta ganarla, que me la sé ganar... CIGORRAGA: ¡Piantá, esclavo! Levantarse con el lucero pa sacar sesenta pesos. ¡Bonita suerte! VIUDO: Pior es acostarse con el lucero pa no sacar ni medio... CIGORRAGA: *[Empuñando la guitarra.]* Yo tengo un arte, ¡y soy bohemio! VIUDO: Yo tengo vergüenza, ¡y trabajo!". En el trasfondo de la historia, queda un panadero gallego del que los músicos pretendían conseguir dinero para los pasajes a Madrid pero que nunca aparece en escena. Los porteños imitan al gallego al que querían estafar mientras cuentan el fracaso del engaño. Los roles se invierten cómicamente y el que se destinaba a ser burlado termina siendo el burlador: "'Tenemo una piedra en bruto!' [dice uno de los criollos que le habló al panadero sobre Catalina como cantante] y él agregó que sí, que no lo dudaba, que sería ella la piedra, pero que los brutos éramos nosotros.". Juegos lingüísticos como este combinan su comicidad con las inversiones en los caracteres: Venancio termina amenazando con una paliza a quien le obstaculice la armonía con su pareja. El final feliz en cuanto a lo amoroso relega a un segundo plano la insatisfacción económica, que no se supera, pero que de todos modos está allí como causa de conflictos privados, entre familiares y amigos.



Primera edición del libreto de *El conventillo de la Paloma* de Alberto Vacarezza, protagonizada, entre otros, por Libertad Lamarque, Tito Lusiardo, Pierini Dealessi, Miguel Gómez Bao y Francisco Charmiello

Con las obras de Alberto Vacarezza (Buenos Aires, 1888-1959), la forma del sainete festivo se fija en un alto grado de convencionalidad, basada en estereotipos no solo de personajes sino también de ambientes, como el patio de conventillo. La intensa vocación artística de Vacarezza se realizó variadamente: a los dieciséis años estrenó su primer sainete, *El juzgado*, en el que reelabora su experiencia laboral como escribiente en un juzgado de paz; su obra teatral alcanza las 110 piezas, entre las que hay sainetes, comedias, dramas, zarzuelas, revistas; ganó en 1911 el premio del Teatro Nacional con *Los escrushantes*, obra que devolvió sin leer un jurado español del concurso, por la abundancia de lun-

fardo que le dificultó la comprensión del texto. Vacarezza escribió, además de poemas que editó en su libro *Cantos de la vida y de la tierra* (1944), guiones de películas sobre textos propios y ajenos; fue presidente entre 1923 y 1924 de la Sociedad Argentina de Autores Dramáticos y Líricos y, entre 1950 y 1955, de Argentores; dirigió en 1952 el Teatro Nacional Cervantes, único teatro nacional de la Argentina –creado por los actores españoles María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza e inaugurado en 1921; en 1928 pasó a ser propiedad del Estado–. Los logros del artista también se manifiestan en su récord: por ejemplo, *El conventillo de la Paloma*, estrenada en 1929, alcanzó entonces las mil representaciones consecutivas y, repuesta en 1980 en el Cervantes, se probó como un clásico al generar el mayor éxito de público en la historia de esa sala. El sainete de Vacarezza refuerza la caricatura propia del género criollo y lo aleja de la imitación más realista del sainete español. En *Tu cuna fue un conventillo*, estrenado en 1920, la acción se abre en un patio de conventillo de Villa Crespo con una discusión que enfrenta a inmigrantes y criollos y exhibe variedades lingüísticas: "DON ANTONIO: ¿E osté me quiere parangonare a mé la sua gallegata co lo canto italiano? EL PALOMO: ¿Y desde cuándo se creerá uzté que es superió? ¿Tié uzté referencia de lo



Caricatura de Alberto Vacarezza

que es el cante jondo? (...) SAMUEL: ¡Pero qui jablan, hombre! Si ostedes conocían canto israelita no está qui hablaban así! DON JULIAN: (...) ¿Y qué quiere decir todo eso al lao de un estilo nuestro, una vidalita, una cueca (...)? RANCAGUA: ¿Y el gotán, dónde lo dejan?". El patio resulta espacio de partida eventual y de regreso seguro de personajes movidos por aspiraciones sociales de ascenso, con frecuencia vanamente sostenidas a costa de la honra: "Vos te entregaste a la milonga y te hiciste... lo que sos... Yo también dejé el trabajo y me hice ladrón...". Los deseos y costos de esas aspiraciones señalan otros espacios fuera de escena: la aristocrática calle Quintana, el lugar que se desea alcanzar; la cárcel, de donde se vuelve fatalmente al conventillo. Lo económico orienta la mirada de los personajes, que se fijan en los cambios de ropa o las "joyas" que vienen a ostentar frente a los pobres del patio de conventillo quienes se han ido de él, aunque nunca suficientemente lejos como para desvincularse de quienes pueblan la "casa de familias", ámbito de recurrentes amenazas de desalojo y riñas entre hombres por mujeres. Los "arreglitos" propuestos a ellas sintetizan la vinculación de temáticas amorosas y económicas: "vas a tener todo lo que se te antoje, ¡vestidos, alhajas, casa en el centro, muebles y todo será tuyo (...)!", dice un pretendiente a una muchacha; con favores femeninos, además, se sugiere que podrían saldarse deudas de alquiler. En *El conventillo de la Paloma*, Paloma –una "jrandísima pirdida"– alborota las parejas del conventillo porque las vecinas coinciden en que ella no "deja de provocare con sus coqueterías a ese infiliz de mi marido". Pero Paloma representa la mujer con intención de regenerarse y es vehículo de los mensajes moralizantes que suelen tener las obras de Vacarezza. Villa Crespo –barrio y personaje– es el que resuelve los conflictos, enseñando a las vecinas a adaptarse a "la vida nueva", a acicalarse para que los maridos "encuentren en ustedes lo que ven en las demás"; el que lidera la repulsa del atorrante de otro barrio que invade la comunidad del conventillo y el que posibilita la regeneración de Paloma con el amor que le brinda. El conventillo, por su parte, ámbito ficcional dúctil, se torna en estas piezas en salón de cantos y bailes en el que se avivan y concilian tensiones entre hombres y mujeres, entre gringos y criollos, entre sueños y realidades de personajes cuyos problemas nunca gozan de la intimidad de la propia pieza sino que se desarrollan en el espacio del patio, común a todos, y en caricaturas que alejan las tragedias.

"Un patio, un conventillo /un italiano encargao, / un yoyega retobao/ una percanta, un vivillo /un chamuyo, una pasión, /choques, celos, discusión, /desafío, puñalada,/ aspamento, disparada, / auxilio, cana... telón." Receta de Vacarezza para un sainete.

CONTRAPUNTO

Verdades y mentiras del conventillo

SYLVIA NOGUEIRA

Entre 1869 y 1914 la población de Buenos Aires aumentó el 742 %. Gran parte de los inmigrantes, factor determinante de ese crecimiento, se alojó en los conventillos, donde vivía en 1887 el 25% de la población de la ciudad. Ellos ofrecían el alojamiento más barato y, en lógica consecuencia, albergaban a los más pobres. Les ofrecían pequeñas habitaciones alineadas a lo largo de patios o callejones; generalmente las "piezas" no tenían servicio privado alguno, ni siquiera un baño. El periodista genovés José Ceppi, con el seudónimo Aníbal Latino, los describía en la época. En los "de primera" vivían albañiles, vendedores ambulantes, prostitutas, en general venidos de Europa. Aunque el conventillo fuera "de primera" –aclaraba Latino–, "su albergue es malsano, peligroso, incómodo, indigno en algunos puntos de los seres humanos". Podía haber conventillos con un estado edilicio relativamente cuidado, es decir con revoque, pisos embaldosados u hornos a las puertas de las habitaciones que revelaran que sus habitantes tenían "en alto grado el sentimiento de su dignidad", pero las condiciones de vida no resultaban por ello menos miserables para los "conventilleros", objeto de valoraciones despreciativas por parte de otros sectores de la sociedad. Tales incomodidades físicas y simbólicas que los conventillos producían en sus habitantes alimentaron los sueños de una vivienda mejor y, en lo posible, propia. Esas ilusiones se tradujeron en parte en un notable crecimiento de la construcción en Buenos Aires, a finales del siglo XIX y principios del XX. La financiaron en mayor medida los ahorros de los trabajadores, quienes –cada uno según su capacidad– aspiraban a alquilar un "cuarto" más digno o invertir en ladrillos: predominaba el deseo de mejorar el estándar de vida. Correlativamente, el hacinamiento en el que se vivía en Argentina fue descendiendo: en 1914, la proporción de habitantes por vivienda era de 12 personas; en 1947, de 5,5; en la Capital había pasado de 9 a 4. Aunque entre 1914 y 1947, la población aumentaba en Buenos Aires un 91% y la cantidad de edificios un 142%, la demanda de vivienda era más alta que la oferta y resultaba crítica. Diferentes medidas oficiales intervinieron en la situación, por ejemplo, con suba de impuestos a los terrenos baldíos o controles sobre los precios de los alquileres y la calidad de los edificios que se proponían a los inquilinos.



Patio de conventillo porteño, 1904 .

Los conventillos y sus problemas no han desaparecido de Buenos Aires, aunque hoy no estén poblados por extranjeros europeos. El que inspiró *El conventillo de la Paloma* todavía subsiste en Villa Crespo, en Serrano al 100. En 2004 estaba habitado por 16 familias que enfrentaban un próximo desalojo, pues el edificio estaba por ser rematado. La subasta quedó entonces suspendida porque un desconocido se presentó con un acta de defunción y un testamento del dueño, Leonardo Roitman; el Gobierno de la Ciudad, por su parte, intervino con un proyecto de declarar el conventillo Patrimonio Histórico de Buenos Aires, lo cual no detendría el juicio por hipoteca que pesa sobre la construcción, pero sí obstaculiza planes de demolerla. En el medio de la lucha entre los diferentes intereses que alientan a rematadores, inversionistas, abogados, políticos, periodistas y habitantes del conventillo, los límites entre verdad y mentira se desdibujan en una causa judicial que tiene puntos oscuros. Unos dudan de que Roitman tuviera deudas que lo llevaran a hipotecar ese edificio; otros señalan que no tenía esposa o hijos y que no hay herederos; algunos se esfuerzan por autenticar el testamento. Entre todos hacen pulular historias privadas que se cuentan en las calles, ante los medios masivos o en los tribunales, desnudando miserias económicas y de las otras, sin el paliativo ficcional de la caricatura conciliatoria del sainete.

La risa se hace mueca

"Patio de inquilinato. (...) Son unos cuantos tipos que en la tarde carnavalesca mueven ante los ruidos cómicos de la calle, el respectivo cascabel interno." Con esta *didascalia*, esta *acotación escénica* casi psicológica, se abre *Los disfrazados*, el sainete crucial de Carlos Mauricio Pacheco (Montevideo, 1881-1924). La compañía de los Podestá anunciaba el estreno, en el teatro Apolo, el 21 de diciembre de 1906, de un sainete "cómico-lírico-dramático". A los pocos meses de vida, su autor, "Pachequito", ya vivía en Buenos Aires y muy joven se había integrado a la vida bohemia, trabajó en el periodismo y hasta probó con la actuación. Escribió 78 obras –sainetes, comedias, diálogos, revistas, bocetos dramáticos–, entre las que se destacan *Música criolla* (1905), *De hombre a hombre*, *La ribera* (las dos, de 1910). Pero posiblemente ninguna sea tan recordada como *Los disfrazados,* con la que el sainete empieza a dar un giro hacia lo metafísico. La crítica denomina la etapa que esta obra inicia la del sainete tragicómico de *modelo reflexivo*. El tema de reflexión es, en él, el de la esencia humana. En definitiva, se pregunta si, en el hombre social, "ser" y "parecer" coinciden. Ya se insinúa en la cita presentada que el texto abrirá una tensión entre la fiesta de carnaval, marco en que ocurren los hechos, y ese "cascabel interno" que los personajes escuchan resonar como su cara verdadera. El patio de un conventillo que "no es (...) sucio y complicado" sino el de un ambiente de "cierto aseo, cierta limpia alegría de día de fiesta", es el centro de reunión; el clima en que se preparan las comparsas y los vecinos para ir al baile, los tipos humanos y sociales del barrio porteño,



Tapa de *Los disfrazados y otros sainetes,* de Carlos Pacheco, Eudeba, 1964

los dialectos entramados: todo se presenta como una típica muestra de sainete. Allí están el tano Pelagatti, disfrazado de conde y alardeando en su cocoliche contra "tute quiste cumpadrite [que] se rifrazano re gabuche e háceno le parata cu la daca re latone pe l'aria!; contra los 'Moreira re cartone!'", lo que toma en solfa el enfrentamiento entre gringos y criollos; allí se dan cita "Malatesta", el anarco-socialista que –en función de sus convicciones– prefiere no trabajar y cuya voz se pone en contrapunto con la de Hilario, cuestionando la hegemonía de los intereses económicos extranjeros en el país: "Aquí el único que tiene la palabra es el señor Hilario; el motormán del Anglo, que anda con trajecito e' nene sin solapas; puro botón de lata como ordenanza 'el congreso'" (...) "Digo que... sos un vendido, porque has rumbiao pa'l lado de la gringada"; allí también, el poeta de diario barrial que pretende enamorar con pose de talento y versos ajenos a la bella del inquilinato, mientras ella hace su juego con Hilario. Malatesta se ríe de él: "¡No sea infeliz, amigo! (...) Viene a decirle versos de mujeres tísicas a una muchacha con más salú que una mañana 'e sol... (...) No atraque en inquilinatos con florcita en el ojal... Créame...". De fondo, las entradas y salidas, plenas de energía, de niños disfrazados, madres que apuran trajes, vecinos que invitan a otros a sumarse al Corso, amigos de inquilinos citados para la fiesta, figuras o comodines del sainete. Los choques verbales siempre se disuelven en chanzas o en un trago amistoso que anticipa los muchos que vendrán en la noche de carnaval. Sin embargo, a lo largo de todo este cuadro, dos personajes disonantes dibujan la fisura, delgada primero, más oscura cada vez, que convertirá el festejo en tragedia. Uno es Don Pietro, contracara del tano fanfarrón y extrovertido encarnado en Pelagatti, que –mientras las voces y canciones se entremezclan–, casi siempre en silencio, repite como una retahíla: "Eh! Miro l'humo!". El viejo es el "cornudo" del barrio, que no reacciona ante "cargadas" del amante de su mujer ni ante la evidencia de que entran juntos a la pieza. Su letanía es leída, burlonamente por algunos, con sincera lástima por otros, como metáfora de su inacción, de un estar "en Babia", mientras se disuelve su honor en el aire. El otro es Don Andrés, estereotipo del intelectual desclasado que ha caído en un medio donde nadie lo entiende. Él es quien funciona como portavoz de la idea fuerte de la obra: "Todos vivimos disfrazados, mi estimado amigo. Un hombre gasta muchas caretas al fin de año". Las máscaras portadas por los personajes son denunciadas sin pausa. El carnaval en que se resuelve la acción es la gran metáfora de Pacheco: siempre somos mascaritas, hipócritas cotidianos. Ni Pietro ni Don Andrés se colocan máscaras. El primero porque es bien consciente de que la

tiene puesta todos los días: "Todos sa ríen e me miran co'l desprecio perque yo no grido, perque yo miro l'humo siempre (...) E que non puedo ne trabacar ne vivir perque tengo cá dentro la turmenta". El segundo, porque sabe que el disfraz es la esencia del hombre. Don Andrés elige portar esa noche la máscara del alcohol y Don Pietro, en contrapunto con el carnaval, decide quitársela. Cuando esto ocurre, el sainete se transforma en pocos segundos en tragedia: el amante burlón es asesinado. Se acabó la fiesta. Cae el telón.

Hay otra modalidad en que se resuelve el sainete tragicómico: la *inflexión inmoral*, cultivada por Alberto Aureliano Novión. Nació en Francia, en 1881, fue criado en Montevideo y vino a Buenos Aires en la adolescencia, donde se nacionalizó argentino y vivió hasta su muerte (...). Hasta 1939, estrenó 98 piezas y frecuentó diversos géneros dramáticos: el costumbrismo (*Doña Rosario* y *Jacinta*), la comedia risueña (*Tan chiquita y quiere casarse*), la comedia dramática (*La chusma* y *La cantina*), el sainete (*Don Chicho,* 1933). Novión pone en escena la modalidad tragicómica de inflexión inmoral en piezas protagonizadas por sujetos cuya ética corrompida coincide con la de la sociedad. Don Chicho, protagonista del sainete homónimo, padre de una familia de rateros sin ley, es el individuo que logra sus aspiraciones a costa de los otros y nunca se arrepiente de su conducta. El texto se vuelve cínico, con una veta casi nihilista: la filosofía del no pensar sino en uno mismo. Los personajes de Novión también usan máscaras frente a los demás, pero el juego consiste en que saben que portan un disfraz tratando de que los otros no se den cuenta: la mentira, el disimulo, el engaño son aquí los movimientos. En Novión se produce la primera interiorización del espacio escénico, que materializa lo espiritual: la acción fluye "de puertas adentro", en espacios lúgubres que anticipan los del grotesco. El clima costumbrista del inicio se disloca y da paso a la parodia cruel y a la caricatura.

Mientras que, en *Los disfrazados,* Don Pietro y Don Andrés constituyen, a través de sus diálogos, el contrapunto entre acción y especulación teórica, y el primero termina actuando –venga con el crimen su honra perdida– mientras Andrés, borracho, se vuelca a una reflexión cada vez más solitaria e introspectiva; en los sainetes de Novión es el mismo personaje el que aúna acción y pensamiento. Luciano, un hijo de Don Chicho, el único que defiende una ética y busca salir del inframundo, es vencido por la fatalidad de pertenecer a esa familia. "Entonces, ¿lo que ustedes quieren es que vuelva a robar, que vuelvan a meterme en cana?" –pregunta. Y Chicho le responde: "–¡Robare! ¡Robare!.. Yo non le digo eso, que salga a la calle e se aponga a robá... ¡Robá!... roba coalquiera! (Con suavidad). Lo que yo le apido e que astudie, que haga no trabaquito fino, co la entelequia (...) Hay tanta quente rica que anda sola pe la calle... Se ajúntano tré o coatro, le atápano la boca... ¡Je,je! (...) e ya está!". Es justamente Luciano el que comete un crimen pasional y acaba acorralado; no los demás. Eso aumenta el escepticismo: la indecencia es lo normal y el que pretende ser honesto sale perdiendo. La propia familia es el libro que enseña esta lección: lo sagrado se desacraliza; el espectador se ve vaciado de moral.



Caricatura de Alberto Novión por Mirabelli, hacia 1928

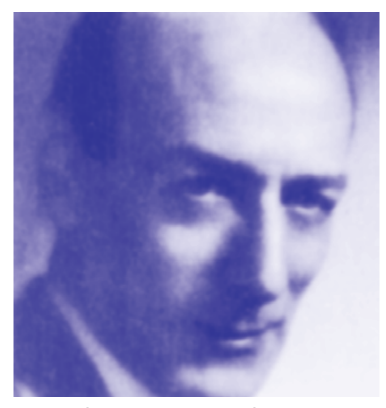
Del sainete al grotesco

En una casa ubicada en la calle Corrientes y signada por la vocación artística, nació en 1887 Armando Discépolo. Hijo mayor de Enrique Santos (padre) –un músico napolitano que llegó a Buenos Aires sin haber cumplido los veinte años y que estuvo en la dirección de la primera Banda Municipal–, desde muy temprana edad se inició en la actuación en la Compañía Teatral de Aficionados, de la que fue uno de sus fundadores y en donde gestó su pasión por los distintos roles que supone una puesta en escena (dramaturgia, dirección, actuación). Completó su formación en algunas estadías en Francia, España e Italia, donde conoció las tendencias teatrales modernas, que fue incorporando paulatinamente a su dramaturgia.

Se entrega totalmente a la profesión teatral a partir de la muerte de su padre, ocurrida en 1906, cuando él tenía 18 años. En 1910 escribe una obra titulada *Entre el hierro*, un drama en tres actos, y decide llevar los originales a Pablo Podestá, en esos tiempos el actor



Portada de tres obras de Armando Discépolo: *Giácomo*, *Babilonia* y *Cremona*


Fotografía de Armando Discépolo

más importante de las salas porteñas. Este se interesa en lo que lee y pone la obra a ensayar de inmediato para estrenarla ese mismo año con la dirección del propio Discépolo. En tono de sainete, *Entre el hierro* presenta un caso de amor no correspondido: León, el protagonista y dueño de una herrería, es un ser violento; y su drama es que quiere a Adela, pero la joven a su vez está enamorada de un operario de la herrería, un provinciano lleno de ilusiones. El triángulo amoroso resulta en la trama un marco para desplegar una crítica al medio social en que se desarrollan los conflictos sentimentales. Con esta obra, Discépolo alcanzó la categoría de "autor estrenado" e inició su periplo de éxito, de la mano de un público que lo laureó sin descanso. El hasta entonces actor aficionado se vuelve vertiginosamente un director célebre, obligado a componer más de dos obras por año, muchas de ellas en colaboración con su hermano Enrique Santos, y con Rafael De Rosa, Mario Folco y Federico Mertens, y no siempre de calidad. Pertenecen a este repertorio *El rincón de los besos* (1911), *La fragua* (1912), *El novio de mamá* (1914), *El movimiento continuo* (1916). En su vejez, cuando hacía varias décadas que se había retirado del quehacer teatral, Discépolo reconoce y lamenta la mediocridad de esta etapa de producción: "Es el mayor dolor de mi vida esas comedias tontas. Las hice... no por pan, por agua. De Rosa y Folco cebaban buenos mates y torcían mi cosa. Yo me torcí por querer más a los que me rodeaban que a mí mismo.". Comentarios autocríticos de este tenor son los que hacían que colegas, como Guibourg, dijeran: "Don Armando resultaba un personaje de su propia galería de *grotescos*. Hondamente pesimista y sumamente emotivo y sentimental.".

Con la aparición de *Mustafá* (1921), obra producida con De Rosa, se inicia la etapa en la que elabora sus sainetes porteños más recordados. Es la historia de un turco de nombre Mustafá, quien a la manera de los personajes del *sainete inmoral* pretende mejorar su lugar social con perjuicio de los demás personajes, especialmente de su vecino Don Gaetano, a quien le niega que haya comprado en el negocio del turco un número de lotería que ha resultado premiado. A pesar de las peleas, las situaciones son antes risibles que trágicas. En el final, en lugar de resolver el conflicto entre vecinos con el distanciamiento irremediable, el autor lo hace con el casamiento de la hija de uno con el hijo del otro, con lo que el tópico del "crisol de razas" proyecta un futuro armonioso entre los nacidos en estas tierras. Hacia 1925 estrena *Babilonia. Una hora entre criados,* sin duda, la obra que marca el viraje del sainete, alineado también en el modelo *inmoral*, hacia el *grotesco* en la versión criolla –especie teatral que se centrará en el drama interior de los personajes, condicionados por el entorno social–. En esta obra se cuestionará en escena la difícil convivencia entre la clase burguesa, represen-



tada por los patrones –los "señores"– y la clase proletaria emergente de los criados –los "sirvientes"–. *Babilonia* no transcurre en un conventillo –como solía suceder en el sainete– sino en la cocina y dependencia de los criados, ubicadas en los sótanos de una propiedad lujosa. El título está tomado de una famosa casa de inquilinato de la época, además de aludir a la multiplicidad de culturas y lenguas habladas por los distintos criados de la mansión: un chef napolitano, una cocinera francesa, una mucama madrileña, un mucamo gallego, un chauffeur alemán. Por su parte, las dependencias que habitan los dueños de la casa, fuera del escenario, son referidas permanentemente en la obra al punto de tener una presencia casi material. La atmósfera, como en la mayoría de las obras de Discépolo, es depresiva, producto de la exhibición de las contradicciones de los personajes, quienes ocultan detrás de una pantalla de comicidad paródica, la angustia y el dolor por tener que vivir en una sociedad que impone, a cualquier precio, un "progreso" asfixiante. Por lo tanto, los personajes no dudan de someterse y humillarse frente a otros o agredirlos por el solo hecho de conseguir una mejor situación social: "JOSÉ: (Avanza, temeroso de que lo oigan.) ¿Y entonces?... ¿No ves que ese suplente miserable me está minando el puesto? ¿No ves que se ha ganado la confianza de la señora y la simpatía de todos los de la casa? ¿No ves que lo que a mí me ha costado doce años de méritos, de sacrificios, de inclinaciones y de bajezas –que hasta el espía he hecho y el denunciante–, él, con esa cara de imbécil y sus gracias de idiota, se lo ha conquistado en quince días? LOLA: Con otro será lo mismo, José. JOSÉ: Con otro no. Ya ves Alcibíades. Ese no medra aquí, ese no puede suplantarme; al contrario, hace sentir mi ausencia, demuestra que valgo. El otro sí; es nuestra ruina.".

En general, los personajes son lo suficientemente festivos como para considerarlos pertenecientes al sainete: proclives al chiste, se mofan de la desgracia ajena y caen en las confusiones resultantes del cruce de dialectos. Al mismo tiempo, se conservan los clisés argumentales del sainete: amor contrariado, simulación, celos, tensiones entre los extranjeros y los nacidos en el país. Sin embargo, ciertos giros de novedad, como el escudriñar sobre las relaciones humanas, sobre el pesimismo de los hombres y sobre la hipocresía, incitan a marcar un cambio de rumbo hacia el grotesco que por entonces se empezaba a conocer en las obras europeas que se estrenaban en Buenos Aires. A partir de aquí, Discépolo se abocó a quitar el velo de las miserias propias de una organización social despiadada, mediante el retrato de la vida cotidiana de los humildes, casi siempre inmigrantes fracasados, dando nacimiento al género conocido como *grotesco criollo*, el que cultivó por nueve años, hasta que en 1934, con el estreno de *El relojero*, deja la actividad de autor y director para dedicarse solamente a la traducción y adaptación de obras mayormente clásicas. Armando Discépolo muere en 1971 en Buenos Aires.

"(En las obras de Discépolo) El lunfardo, el cocoliche, las modalidades verbales de los gallegos o los turcos desarman el momento dramático y le otorgan una trágica y ridícula comicidad. (...) la pronunciación alterada subraya en el personaje un fracaso suplementario: el expresar en una lengua que no se domina los dolores más grandes." Griselda Gambaro

Camelos, morcillas, latiguillos



Luis Arata caracterizado como
Don Chicho, de Alberto Novión

PAULA CROCI

El auge del teatro durante el período comprendido entre 1884 –con la creación de *Juan Moreira* de los hermanos Podestá– y 1930 –con el desarrollo de la versión local del grotesco– tiene como corolario la consolidación de una técnica actoral, conocida como de "actor nacional" o "popular". Esta recupera procedimientos característicos de distintos géneros en boga: representaciones circenses, naturalistas, gauchescas y realistas y los traslada al sainete y al grotesco, donde se combinan con los nuevos recursos que estos géneros nacientes aportaban. Los actores Enrique Muiño, Olinda Bozán, Florencio Parravicini, Luis Arata, entre otros, presentaban en los escenarios de la ciudad una alternativa al teatro "serio" europeo, interpretado por Guillermo Battaglia y Angelina Pagano. El de "actor nacional" constituye un modelo de actuación sumamente codificado y fácil de aprender en instituciones como la Escuela Argentina de Interpretación o en las compañías teatrales. Sensibilidad, espontaneidad e intuición son los pilares del arte de la representación popular, materializados en roles, situaciones escénicas, chistes, gestos recurrentes, con muy poca libertad para la improvisación o la invención individual.

Los espectáculos se originaban, ensayaban y producían en las compañías de teatro, nucleadas en torno del "capocómico", siempre secundado por un grupo de actores que solían encarnar papeles fijos y estereotipados, como el de la "primera dama" y el "galán cantor". En cuanto a los recursos de actuación, estos dependían de las exigencias del tono perseguido por las obras o los roles que se debían encarnar: cómico o sentimental. En general, se usaba la *mueca* –contorsión del rostro a la vez seria y burlona– para alcanzar un efecto melodramático; y la *maquieta* –amplificación de lo costumbrista mediante la mímica, el ademán, el movimiento torpe– para llegar a la caricatura. Esta última incorporaba una variedad de artificios menores, muy aplaudidos por el público de la época: el *camelo* o "furcio", es decir, cometer errores de pronunciación o hablar de manera incomprensible, tal como lo hacían los personajes de distintas nacionalidades que poblaban los sainetes. También los *latiguillos*, énfasis al final de un parlamento para generar la ovación; las *omisiones* sugerentes y la *acción simultánea* –que es el "robo de la escena" por parte de un personaje que se anteponía a todos los demás–, todos generaban efectos positivos en la aceptación incondicional del espectador. Además, tres particularidades de la actuación se cristalizaron gracias a la técnica de "actor nacional". En primer lugar, la *declamación*, que consistía en parodiar las actuaciones "serias", tomando como modelo los estilos de los actores de repertorios cultos (Pagano, Battaglia). En segundo lugar, el *aparte*, un parlamento en que el personaje habla consigo mismo, simulando estar solo, pero de cara a la platea; de esta manera, conseguía la complicidad, basada en un supuesto diálogo con el público. Finalmente, el recurso de la *morcilla* o inclusión durante la representación de una palabra o frase no contemplada en el libreto, con la amplificación del sentido, para provocar risa. Este procedimiento era tan eficaz que, luego, se publicaban las "morcillas" más aplaudidas de las estrellas en las revistas especializadas (*Bambalinas* o *La escena*). Hablar con el partener mientras se busca con la mirada la anuencia del público en la burla –*doble diálogo*–, contestar de inmediato a alguna expresión intencional del público –*retruécano*– y hacer *silencio* cómplice eran tácticas excelentes para captar la buena predisposición de los espectadores.



Fotografía de Tita Merello
por Annemarie Heinrich

ENTRE-TEXTOS

La travesía de la escritura

"¡Oh qué placer maldito!/Fuera del placer, el decoro; /en casa el jabón de coco, /la familia, el braserito./ (como soñando) Las joyas, la cibelina,/ el pendantif, la escarcela,/el auto,/ la manivela,/el chofer, la naftalina./Dos fuerzas mandan en mí/ y entre las dos dudo yo:/esta me dice que no (por la cabeza). /La otra me dice que sí/. (Piensa un instante, se oye la música del tango, rompe a llorar y tomando un carbón escribe con mano temblorosa en la pared): Madre, tentando otra suerte/ me pianto; no me desaires,/soy hija de Buenos Aires,/ percantina hasta la muerte.". En este cuadro de *Qué hacés de noche*, revista teatral criolla de R. L. Cayol –género de tradición europea que cobra auge después de 1920 en Buenos Aires (surgió en Francia a mediados del siglo XIX y se difundió en el teatro español, inglés e italiano)–, una muchacha se decide por la vida de cabaret. Celedonio Flores, en el tango "Audacia", también señala el rechazo por el origen "santo" pero humilde de la "piba": "Si tu vieja, la finada, /levantara la cabeza desde el fondo del cajón/ y te viera en esa mano tan audaz y descocada /se moría nuevamente de dolor e indignación". Pero –a pesar de despedidas o nostalgias– la percanta (mujer amante) o la milonguita (mujer de vida aireada) se despacha hacia la vida fácil: "Vos rodaste por tu culpa y no fue inocentemente.../ ¡berretines de bacana que tenías en la mente/ desde el día que un magnate cajetilla te afiló! (...) ¡ya no sos mi Margarita, ahora te llaman Margot!" (Flores, "Margot"). Si no es cabaretera, hace las veces de "partenaire en no sé qué bataclán" y sale con "todo al aire" a "llenar la pasarela/ y a cantar, si lo que hacen se puede llamar cantar./ Vos, que no tenés oído ni para el Arroz con Leche..." ("Audacia"). En efecto, una forma de ganarse la vida de estas "pobres minas" –según el tango– consistía en convertirse en artistas de varieté. Hubo más de un empresario que vio en el escenario cubierto de bataclanas la posibilidad de conquistar al público porteño, codicioso en esta etapa de variedad de espectáculos de entretenimiento, en los que tuvieran parte importante el canto y el baile, sobre todo después de la llegada a la Argentina de las *vedettes* de Madame Rasimi –creadora del Ba-ta-clán en el Molin Rouge de París–. El género revisteril, gracioso y destellante –que parece haberse iniciado con *Ensalada Criolla* del uruguayo Enrique de María, con música de Eduardo García Lalanne e interpretación de los hermanos Podestá en 1898–, en sus comienzos contó con autores y actores de relevancia. La influencia de la Madame parisina produjo su transformación: la sátira política junto al tema sexual estuvo a partir de entonces a cargo de un primer actor cómico que armaba un sketch que alternaba con números musicales y coreográficos, características que continúa la actual revista porteña de la calle Corrientes. Junto con el sainete formaron parte del mismo sistema teatral; la revista tomó de este último la escena arrabalera que llevaron a su cumbre Tita Merello –quien interpretó "La muchachada del centro" de Ivo Pelay (1893-1959) en la comedia musical homónima en El Nacional en 1932– y Sofía Bozán –quien estrenó "¡Haragán!" durante la temporada de revistas en el teatro Sarmiento, en 1927, con la dirección de Manuel Romero (1891-1954)–. El tango –danza y canción– se incorporó a esta propuesta teatral popular, con la presentación de artistas como Azucena Maizani, Libertad Lamarque, Tito Lusiardo, Agustín Magaldi, muchos de los cuales descollarán en el cine. Entre los éxitos de la pantalla grande figuran las películas de Romero, por ejemplo *Yo quiero ser bataclana* (1941) –con Niní Marshall en el papel de Catita–, en el que se adecenta el papel de la "perdida" integrante de una compañía de revistas y se acentúa su necesidad de trabajar para sobrevivir, y cuya escena paródica "La muerte del cisne" forma parte de la antología del cine y el humor argentinos.



Niní Marshall en *Yo quiero ser bataclana*, dirigida por Manuel Romero en 1941

Antología

"Elisa: *[yéndose al baile de carnaval con su amante, sin prestar atención a la presencia de su esposo] (Con el [traje de] dominó puesto)* –¿Qué tal me queda? (*al oír su voz, se para súbitamente Don Pietro y, con ademán resuelto, se coloca frente a su mujer y Machín*)
Pietro: –¿Adúnde va?...
Machín: –¿Quiere venir? Vamos pa'l baile...
Vasco: –Venga, se va a divertir... (*Bromeando*). Mascarita, mascarita...
Pietro: –¿Adúnde va? ¡Cristo!
Machín: –Ta güeno, esto...
Elisa: (*aparte*) –Vamos, vamos ligero...
Pietro: (*voz poderosa*) –Ya non puedo mase... me afogo... ¿Eh, no comprende?... ¿Non ve ahora soy yo, ahora soy Pietro?... (*Tomando a Elisa por el brazo*). ¿Eh? ¿Non ve que soy tuo marito?... ¿qui é qui manda?
Machín: (*adelantándose*) –¿Diga, che, anda con gana e'morirse?
Vasco: –Dejalo, está encurdelao...
Machín: –Si está borracho que se vaya a dormir... (*Va a continuar con ella hacia el foro. Don Pietro se interpone)*
Pietro: –E sí, stoy borracho, stoy ciego... (*Con fiera actitud*). Osté sa ríe, ¿eh? ¡É un canalla... un canalla!...
Machín: (*dándole un bofetón*) –¡Tomá, canalla!
Se produce la natural expectativa. Hilario, Malatesta, Ramón, el Gato y Vecinos que se han asomado siguen con interés el desarrollo de la escena. Ramón quiere intervenir, pero no lo dejan. Don Andrés sigue sentado y abstraído.
Ramón: –¿Por qué le pega a un infeliz?
Pietro: (*recibiendo el bofetón*) –¡Ah! ¡La mía vendetta!
Se arroja rápidamente sobre Machín, y ambos ruedan por el suelo. Confusión y gritos. En seguida, Don Pietro se levanta esgrimiendo en la diestra un cuchillo.
Varios: –¡Lo ha muerto, lo ha muerto!...
Machín yace en el suelo. Gran sorpresa.
Malatesta: (*acercándose a Don Pietro*) –¿Qué ha hecho, Don Pietro?
Pietro: (*tirando el cuchillo*) –¡Eh! Miro l'humo...



Amontonamiento de curiosos. Don Andrés, que se ha dado cuenta de la escena y se ha erguido.
Andrés: –¿No les dije?... Este también. ¡Era un tigre disfrazado!
Música que pasa.
Telón."

Carlos M. Pacheco, *Los disfrazados*.
En: *El sainete criollo*, Buenos Aires, Cántaro, 2003.



“Maldonado: –¡Rosalía!

Rosalía: –¿Vos?... ¿Pero cómo te va?... ¿todavía te acordás de mí?...

Maldonado: –Algunas veces... Lo que es vos...

Rosalía: –¡Te equivocás, che!... Sin embargo, no pasa día sin que me acuerde... Y hasta me parece estarte oyendo aquí cuando hablabas de casarte conmigo... ¿Te acordás?... ¡Figurate vos!... ¡Yo casada!... ¡Ja... ja... ja...! Vos mi marido y haciéndote yo la comida con los dos pesos que la noche anterior... vos venías del trabajo; yo te esperaba... Vos te ibas otra vez. Yo te volvía a esperar... Y así la vida... siempre la misma, el mismo vestidito y hasta las mismas palabras para decirlo todo...

Maldonado: –¿Y quién te dice que aquello no hubiera sido mejor?...

Rosalía: –¿Te parece, che?...

Maldonado: –¡Pero era inútil!... Vos no habías nacido para la vida honrada. La rusa aquella que vivía en la sala te metió sus sedas y sus brillos por los ojos y el día que ese lobo te arrancó de aquí ¡te juro que hasta lloré de rabia!... Tuve intención de seguirlo pa fajarlo de una puñalada donde quiera que lo hallase, pero... ¡pa qué me iba a perder!... Si no era él quien tenía la culpa, sino vos, vos, que te habías burlao de mí, toda la vida... Vos que tanto daño me hiciste... Pero ya... ¡pa qué acordarse!... Vos te entregaste a la milonga y te hiciste... lo que sos... Yo también dejé el trabajo y me hice ladrón...

Rosalía: (*asombrada*) –¿Ladrón?...

Maldonado: –¡Y qué te asombrás, si ya estamos iguales!...

Rosalía: (*nerviosa*) –¡Qué bueno, con este loco!... Y... ¿qué andás haciendo por acá ahora?...

Maldonado: –Eso es lo que debería preguntarte a vos... Cómo has vuelto y qué es lo que has venido a hacer en esta casa... Querés decirme, ¿cómo has venido?...

El Gallo: (*por el foro, con tiempo de oír las últimas palabras y seguido por Aberastury*) –Vea, che, la señora ha venido conmigo... si no le parece mal...

Aberastury: –Y conmigo...

Maldonado: –¡Muy bien!... ¡Y en yunta se me han venido, como golosos al dulce!... pero es gusto abusar de un pobre...

(...)”

Alberto Vacarezza, *Tu cuna fue un conventillo*. En: *El sainete criollo*, Buenos Aires, Cántaro, 2003.

Bibliografía

CALATAYUD, OSVALDO, "Alberto Novión, un olvidado". En: *www.teatrodelpueblo.com.ar*,1989.
CARELLA, TULIO, *El sainete*, Buenos Aires, CEAL, 1967.
CAZAP, SUSANA Y CRISTINA MASSA, "El sainete criollo. Mímesis y caricatura". En: Jitrik, Noé (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. 6: Gramuglio, M. T. (dir.), *El imperio realista*, Buenos Aires, Emecé, 2002.
DE DIEGO, JACOBO A., "El teatro: el gauchesco y el sainete". En Romero, J. L., Romero, L. A. (dir.), *Buenos Aires, historia de cuatro siglos*, Buenos Aires, Editorial Abril, 1983.
FRANCO, LILY, *Alberto Vacarezza*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1975.
GOBELLO, JOSÉ, *Nueva Antología Lunfarda*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1972.
GOBELLO, JOSÉ; BOSSIO, JORGE A., *Tangos, letras y letristas*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1979.
KORN, FRANCIS, *Buenos Aires, mundos particulares*, Buenos Aires, Sudamericana, 2004.
NOVILLO, PABLO, "La Justicia suspendió el remate del Conventillo de la Paloma", *Clarín*, 22 de abril de 2004, Año VIII, N 2942, http://*www.clarin.com/diario/2004/04/22/h-04503.htm*
ORDAZ, LUIS, *Breve historia del teatro argentino*, Buenos Aires, Claridad, 1999.
PELLETTIERI, OSVALDO, *Alberto Novión. La transición al grotesco criollo*. Buenos Aires, Eudeba, 2002.
PELLETTIERI, OSVALDO (dir.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires, vol. II: La emancipación cultural (1884-1930*), Buenos Aires, Galerna, 2005.
POSADAS, ABEL, SPERONI, MARTA, VIGNOLO, GRISELDA, "El sainete". En: *Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, CEAL, 1980-1986.

Ilustraciones

TAPA, P. 535, P. 540, *Historia general del arte en la Argentina*, vol. VII, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1988
P. 530, P. 531, COPPOLA, HORACIO, *Viejo Buenos Aires Adiós*, Buenos Aires, Sociedad Central de Arquitectos, 1980
P. 532, ABAD DE SANTILLÁN, DIEGO, *Historia Argentina*, vol. 3, Buenos Aires, TEA, 1965
P. 532, P. 534, P. 538, P. 540, ORDAZ, LUIS Y OTROS, *Historia del Teatro Argentino*, Buenos Aires, CEAL, 1982
P. 533, *La Escena* Nº 585, 12 de septiembre de 1929
P. 536, PACHECO, CARLOS M., *Los disfrazados y otros sainetes*, Buenos Aires, Eudeba, 1964
P. 537, ABAD DE SANTILLÁN, DIEGO, *Historia Argentina*, vol. 5, Buenos Aires, TEA, 1971
P. 538, *Rostros de Buenos Aires*, Buenos Aires, Secretaría de Cultura de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1978
P. 541, ESPAÑA, CLAUDIO (dir.), *Cine argentino. Industria y clasicismo 1933-1956*, v. II, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2000

Auspicio:



gobBsAs